

CINE - HISTORIA

5. Mariana Piccinelli*

Entre la leyenda y la historia: cómo contar una aventura “real” desde el cine

ABSTRACT

El presente trabajo se propone analizar la película *El Álamo* (1960) centrándonos en el discurso histórico que se proyecta desde el film y sus implicancias. Entendemos que las películas históricas no sólo reproducen un relato del pasado, sino que también proporcionan una interpretación del hecho al que se refieren y lo hacen a través de un lenguaje particular. A su vez, consideramos que el género *western* al que pertenece la cinta posee ciertas particularidades, que en el proceso de construcción del relato cinematográfico permiten presentar y otorgar sentido a los sucesos a los que hace referencia. A partir del examen de estos elementos discursivos buscaremos mostrar cómo el film articula ciertos valores culturales y preceptos ideológicos asociados a la construcción histórica de la batalla del Álamo como mito.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Esta es una versión mejorada y corregida de la ponencia presentada en las VII Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea celebradas en la Universidad de Buenos Aires en noviembre de 2012. Contacto: marianapiccinelli@yahoo.com.ar

The aim of this article is to analyze the film *The Alamo* (1960), focusing on its historical discourse and its consequences. We consider that historical films not only reproduce a narrative of the past, but also provide an interpretation of the events they refer to, by using a particular language. As we focus on a *western* film, we also think that this genre has some characteristics that allow us to present the facts referred to in the film, giving sense to them as the story is built. By examining these elements we seek to show how the movie discourse articulates cultural values and ideas associated to the historical construction of the battle of the Alamo as a myth

Un Western Histórico

El *western* es uno de los géneros característicos de Hollywood. Siempre ha condensado la sencillez y la verosimilitud, elementos esenciales a la hora de definir el cine industrial norteamericano. A su vez, ha sido uno de los formatos más difundidos en Estados Unidos y en el exterior entre las décadas de 1930 y 1960. La producción filmica, los actores y los métodos de producción utilizados han generado una cantidad enorme de bibliografía que a lo largo del siglo XX buscó desentrañar las claves de su éxito.

Para nosotros los historiadores, el *western* merece especial atención, puesto que desde los comienzos -literarios y cinematográficos- sus tramas han guardado un paralelismo y una semejanza asombrosa con el desarrollo de la historia norteamericana. En general se lo asocia con el proceso de ocupación de

tierras occidentales de los Estados Unidos. Y esto es así porque en sus orígenes los films se nutrieron de los relatos que circulaban en torno a la frontera y sus protagonistas. Muchos de los actores asesoraban a directores y guionistas porque ellos mismos antes que actores eran hombres del Oeste que sabían cabalgar, tirar y hasta tenían algunas historias fuera de la ley.

A pesar de que las películas crecieron al calor de los relatos fronterizos, no acabaron cuando este pasado dejó de ser reciente, sino que supieron adaptarse a las nuevas vicisitudes de la Nación. Por ejemplo, muchas cintas de fines de la década de 1940 lograron plasmar un relato bélico acorde a la participación estadounidense en guerras al exterior del país.¹⁴⁹

El presente trabajo se propone analizar *El Álamo* (1960), un famoso film del Oeste que tuvo gran éxito comercial. En él se representa el mítico enfrentamiento entre colonos texanos y el gobierno mexicano que tuvo lugar en el año 1836. Si bien hay múltiples formas de acercarse a un film, lo que aquí nos interesa es centrarnos en estudio del discurso histórico que se proyecta, las formas que adopta y sus implicancias.

Entendemos que las películas históricas no sólo reproducen un relato del pasado, sino que también proporcionan una interpretación del hecho al que se refieren y lo hacen a través de un lenguaje particular. Tanto en la historiografía tradicional¹⁵⁰ como en la

producción filmica la batalla del Álamo se ha presentado como símbolo de la lucha por la libertad y contra la tiranía, confundándose frecuentemente en el discurso el mito y la realidad. Nuestro propósito es estudiar la forma que adopta la narración de estos acontecimientos en la película, elaborada a partir de un lenguaje particular, identificando en el proceso algunos recursos filmicos que utilizaron sus guionistas y director para presentar y otorgar sentido a los hechos.

Por su parte, el *western* como género conlleva ciertas características específicas que contribuyen a la construcción del relato cinematográfico. Creemos que algunos de los elementos puestos en juego son el vehiculo perfecto para la transmisión de ciertos valores culturales y preceptos ideológicos asociados a la construcción de la batalla del Álamo como mito y a sus protagonistas como héroes. A partir de la relación de estas variables podremos discernir cómo se elabora la narración histórica en el film y cuál es la funcionalidad de dicha operación.¹⁵¹

Para ello analizaremos primero cuáles son las características de este relato, la manera en la que se va conformando y transmutando en fabula según la historiografía tradicional, para luego ver como el cine se hace eco de ese discurso y le imprime su impronta.

El Álamo en la historiografía

Historical Association, cuyas publicaciones sentaron las bases para la elaboración de un relato de los acontecimientos del Álamo que hasta hoy en día sigue vigente.

¹⁵¹ El *western* tanto en la literatura como en el cine ha sido ampliamente estudiado. Dado que nosotros nos ocupamos de indagar acerca de la relación entre el cine y la historia, no haremos un análisis exhaustivo del género, sino que mencionaremos ciertos elementos que, aplicados al film nos permitirán comprender la forma que toma el discurso histórico en él.

¹⁴⁹ André Bazin caracteriza a estas películas como *superwesterns*, las cuales incorporan nuevos elementos dramáticos y temáticos a la trama original. Ver Luis Laborda Oribes. *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*, Barcelona, 2007 en <http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2007/tdx-1212107-161445/llo1de1.pdf>, disponible en febrero de 2013, páginas 51 y 52.

¹⁵⁰ Llamamos historiografía tradicional a la producción de autores nucleados en torno a la *Texas State*

“¿Sabe usted? – advertía un viejo tejano-, la leyenda es a menudo mucho más cierta que la misma historia y siempre dura más tiempo en la memoria de las gentes”¹⁵²

La batalla del Álamo ocurrida a principios de 1836, fue uno de los tantos enfrentamientos que libraron los colonos texanos contra el gobierno mexicano con el objetivo de defender la libertad de comercio y la expansión sobre tierras fronterizas. Durante los trece días que duró el asedio se enfrentaron un pequeño grupo de anglosajones contra el ejército regular mexicano liderado por el propio presidente de la República, el General Santa Anna. Los resultados de la contienda fueron desastrosos para los defensores, pero beneficiaron estratégicamente al resto del ejército texano, que pudo rearmarse y vencer a sus contrincantes meses después en la batalla de San Jacinto, dando lugar a la independencia del Estado de Texas.

Los protectores del fuerte¹⁵³ eran en su mayoría hombres de frontera, que habían avanzado poco a poco en el área española buscando nuevas tierras. En la tradición resuenan algunos de sus nombres: Jim Bowie¹⁵⁴, William Travis¹⁵⁵, Davy Crockett¹⁵⁶,

¹⁵² Walter Lord. *El Álamo*; Barcelona, Editorial Bruñera SA, 1962, página 239.

¹⁵³ La batalla del Álamo consistió en la defensa de un fuerte armado precariamente en una Iglesia a medio construir donde se refugiaron los colonos texanos. Estos resistieron el embate de los mexicanos durante 13 días antes de darse por vencidos. El nombre “El Álamo” que se dio al lugar responde a la existencia de un Álamo de Parras que se encontraba en el terreno.

¹⁵⁴ Proveniente de una familia de comerciantes del estado de Kentucky, Bowie logró insertarse en la sociedad mexicana luego del casamiento con la hija de una importante familia local. Tenía fuertes lazos con los mexicanos y varios seguidores entre los texanos, que le dieron su apoyo en las disputas por el liderazgo en la batalla, convirtiéndose así en jefe de las fuerzas voluntarias.

¹⁵⁵ Abogado y propietario de tierras en Texas, Travis fue uno de los colonos que abogaron por la guerra

Sam Houston¹⁵⁷. A lo largo del siglo XX, cada uno fue cobrando importancia según los aspectos que los historiadores destacaban: la pasión de Bowie y el papel de las milicias texanas, su enfrentamiento con Travis por el control del mando del fuerte. Aquellos que enmarcaron la batalla en el desarrollo general de Texas no pudieron dejar de mencionar a Sam Houston –Jefe del ejército anglo-texano y primer presidente del Estado– aunque no haya participado en la contienda. Con respecto a Davy Crockett, si bien hubo controversias en torno a su muerte –si se entregó, suicidó o murió en combate– es quizás el personaje más admirado, que condensa en su persona las características del héroe de frontera decimonónico.

Desde principios del siglo XX se ha escrito una enorme cantidad de trabajos que dirimieron sobre lo sucedido en el Álamo. Publicados en periódicos y revistas de la época, los relatos

contra México y la independencia del Estado. Fue nombrado comandante del ejército regular texano que peleó en el Álamo, lo que generó un constante enfrentamiento con James Bowie.

¹⁵⁶ Político tennesiano, fue miembro del Congreso de los Estados Unidos entre 1826 y 1830. Su oposición al presidente Andrew Jackson le valió varias derrotas en sucesivas reelecciones para la Cámara de Representantes, lo cual lo llevó a dejar Tennessee y encaminarse hacia la exploración de Texas adonde llegó a principios del año 1836. Su historia es más conocida sin embargo por una leyenda extraña que describe una infancia salvaje y aventurera, llena de peligros y enfrentamientos con la naturaleza, que incluyen una pelea con un oso a la edad de los 3 años.

¹⁵⁷ Oriundo del estado de Virginia, tomó parte activa en la expansión territorial de Tennessee donde participó varios años en la Cámara de Representantes y fue gobernador durante el año 1827. Desacuerdos con un congresista tennesiano lo obligaron a salir del Estado por lo cual se estableció en Texas. En 1836 fue designado jefe del ejército anglo-texano encargado de reunir un ejército común entre las distintas fracciones militares *ad hoc* conformadas en vistas del conflicto. Fue el vencedor ante Santa Anna en la batalla de San Jacinto obligándolo a firmar la rendición y la independencia de Texas. Sirvió como presidente del Estado independiente (antes de su incorporación a la Unión) y luego fue gobernador del mismo Estado.

orales, diarios personales y órdenes de guerra fueron revisados una y otra vez por la historiografía. Las preguntas se sucedieron una tras otra: ¿cuál fue la suerte de sus participantes, sus acciones y reales intenciones? ¿Cuántos hombres formaban parte del ejército enemigo y quiénes formaron parte de las milicias texanas?

Lejos de generar un análisis crítico de los acontecimientos, estas producciones contribuyeron a la elaboración de una leyenda y a la transmutación de una contienda en símbolo de la libertad. Eugene C Barker y el equipo nucleado en torno a la *Texas State Historical Association* cumplieron una importante función en la elaboración y difusión de un relato “oficial”. Este consideraba a la batalla del Álamo como un hecho heroico llevado a cabo por un puñado de hombres que buscaban independizar a todo un pueblo de la tiranía mexicana y murieron fieles a sus creencias.

Según esta versión de la historia, la idea de libertad comercial por la cual luchaban los texanos quedaba enterrada bajo una noción más laxa que entendía la libertad por oposición al despotismo. Este último estaba personificado por el presidente Santa Anna, quien al suprimir la vigencia de la Constitución de 1824 y eliminar el Congreso mexicano frustró las esperanzas de los texanos de tener una legislatura propia donde decidir cuestiones territoriales y comerciales. Su caracterización y la del ejército que comandaba se nutrieron de lo que comúnmente se denominaba la *leyenda negra*. Esta reunía una serie de concepciones negativas hacia los españoles católicos -y por extensión a los mexicanos- que conformaban un estereotipo del mexicano como “holgazán, ignorante, prejuicioso, supersticioso, embaucador, ladrón, jugador, cruel” y consideraban su gobierno como autoritario,

corrupto y decadente.¹⁵⁸ Frente a este enemigo siniestro, el destino de los colonos norteamericanos –trazado por leyes divinas– era el de emancipar a los pueblos oprimidos y eliminar la tiranía de raíz.

Los autores que siguieron la línea de Barker se dedicaron a dilucidar las controversias que giraban en torno a la certeza o falsedad de algunos acontecimientos, pero jamás cuestionaron esta versión fabulosa de los hechos. Lo único que lograron fue reforzar el mito. El Álamo se convirtió para los norteamericanos en un momento clave de su historia nacional en el camino de la conquista de la libertad y defensa de la democracia al que estaban destinados. De esta manera, la historia del nacimiento de Texas se insertó en el relato fundante anunciado por Frederik J. Turner¹⁵⁹ sobre la frontera americana, puesto que reproducía casi literalmente los elementos constitutivos de la misma.

Esta narración del pasado difundida por la literatura e impartida desde la escuela ha sido retomada sistemáticamente desde por la producción hollywoodense. Los sucesos son parte de la memoria nacional, pero también forman parte de una tradición cinematográfica a través de la cual sus hechos se convierten en leyenda, los individuos que lucharon en ella devienen héroes y sus palabras se transmiten de generación en generación, conformando un universo

¹⁵⁸ María Graciela Abarca, “El Destino Manifiesto y la construcción de una nación continental”, en Fabio Nigra y Pablo Pozzi (comps.) *Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos*, Buenos Aires, Maipue, 2009, página 51.

¹⁵⁹ Frederik J. Turner acuña el concepto de Frontera en 1893 y le otorga un lugar esencial en el desarrollo de la historia estadounidense. Sus hipótesis son fundamentos de las corrientes de pensamiento dominantes en los Estados Unidos hasta hoy en día. Ver Hebe Clementi. *F. J. Turner*; Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

cinematográfico que se transmite y resignifica constantemente hasta hoy en día.

Así, cada general participante de la guerra del Álamo o de la batalla de San Jacinto tiene su propia película o serie de televisión. Hay frases como “*Recuerden el Álamo*” pronunciada por Houston que han quedado grabadas en la historia fílmica y se repiten incluso en casos que no tienen relación con lo sucedido en Texas.

James Crisp¹⁶⁰ es uno de los pocos autores norteamericanos que buscó desmitificar el relato “oficial” que aquí mencionamos. En una especie de introducción autobiográfica a su libro cuenta el impacto que tuvieron en su vida las *Texas History Movies*¹⁶¹ y los dibujos animados de Walt Disney sobre David Crockett.¹⁶² Crisp afirmó la importancia que tuvo la combinación de los manuales de texto y la proyección de estas producciones en la formación de la conciencia nacional durante la década de 1960.

Si consideramos lo que dijimos anteriormente y tenemos en cuenta que las películas no sólo reproducen una narración histórica, sino que también proporcionan una interpretación del hecho al que se refieren, podemos preguntarnos cuál es la funcionalidad de retomar acontecimientos que forman parte del imaginario colectivo de los espectadores para proyectarlos en la pantalla. Randy

¹⁶⁰ James E. Crisp. *Sleuthing the Alamo: Davy Crockett’s last stand and other mysterious of the Texas Revolution*; New York, Oxford University Press, 2005.

¹⁶¹ Las *Texas History Movies* son una serie de dibujos animados que relatan la historia del nacimiento del Estado de Texas, elaborados específicamente para ser utilizados en las escuelas.

¹⁶² La serie producida por la compañía de Walt Disney consta de cinco capítulos donde se representan distintos aspectos de la vida de Crockett. Está editada en la década de 1950 y forma parte del género *western*. La promoción que la cadena Disney hace de su persona es tan importante que hasta hoy en día posee un espacio propio dentro del complejo de Disneylandia.

Roberts y James S. Olson plantean que en más de 150 años, los dos intérpretes más importantes de los eventos del Álamo son Walt Disney y John Wayne.¹⁶³ ¿Cómo se interpretan los hechos en nuestro film? ¿Qué implicancias tiene este proceso?

El Álamo en la pantalla grande

I

*“Que los ancianos cuenten la historia / Que crezca y crezca la leyenda / De los trece días de gloria / En el sitio del Álamo”*¹⁶⁴

El Álamo (1960) es hoy en día una de las producciones más citadas y recordadas en la historia cinematográfica, no sólo al interior de los Estados Unidos sino también en el exterior. Fue una obra concebida y dirigida por el ya consagrado John Wayne, que guardó para sí la personificación de uno de los más renombrados héroes norteamericanos: David Crockett. Ganadora de un *Oscar* por mejor sonido y de un *Golden Globe* por la *performance* musical, obtuvo también numerosas nominaciones para ambos galardones y cosechó varios premios menores¹⁶⁵.

Con guión original de James Edgard Grant, esta versión lleva a la pantalla grande en plena Guerra Fría una loa continua a las virtudes democráticas de los Estados Unidos. Acompañan a Wayne en su actuación Richard Widmark y Lawrence Harvey como David Bowie y el Coronel William Travis respectivamente y Linda Cristal en el papel de la “Flaca”.

¹⁶³ Randy Roberts and James S. Olson. *A line in the sand*; New York, The Free Press, 2001, página viii.

¹⁶⁴ Fragmento de la canción final de la película *El Álamo* (1960).

¹⁶⁵ Obtuvo tres premios en los *Laurel Awards* y 5 galardones en los *Western Heritage Awards*.

La historia comienza en San Antonio de Bexar, cuando Houston dispone las tareas para cada uno de los jefes texanos. Queda así marcado el destino de los combatientes del Álamo: resistir, desgastar y retardar al ejército mexicano para ganar tiempo. Mientras, Houston deberá entrenar las tropas que enfrentarán a Santa Anna en campo abierto. La llegada de Davy Crockett y sus hombres al pueblo generará expectativas entre los texanos, que intentarán tentarlo para que luche a favor de su causa. Después de divertirse en la cantina, recuperar insumos militares robados, discurrir sobre la libertad y la república y salvar a una dama en apuros, Davy Crockett se incorporará junto con sus seguidores a la defensa del fuerte. La marcha de los acontecimientos –los escasos recursos, un enemigo numeroso, la falta de apoyo de las demás fracciones del ejército- llevará a que las discordias entre los coroneles desaparezcan y peleen juntos hasta la muerte.

Desde las primeras escenas, se disponen todos los hitos que forman parte del relato “oficial” antes mencionado: la borrachera de Bowie, el uniforme que viste Travis, el enfrentamiento entre ambos, la bandera mexicana de 1824 que flameaba en el fuerte, el cañón que se disparó como negativa a la rendición. La leyenda de Davy Crockett precede a su llegada al pueblo, aunque sorprende a todos con su capacidad de oratoria y Sam Houston, al enterarse de la situación en la que se encuentran los sitiados exclama la renombrada “*Espero que Texas recuerde*”. La ficción proyectada en la pantalla se ubica entonces en el camino trazado hace tiempo por la historiografía tradicional, pero a la vez le aporta características propias que tienen que ver con la narrativa cinematográfica.

Como dijimos al comienzo, creemos que ciertos elementos del *western* son funcionales

a la representación del mito del Álamo en la cinta y a su vez contribuyen a la transmisión de valores culturales y preceptos ideológicos que son útiles para elaborar una visión del pasado nacional y una noción de sociedad ideal a imitar.

II

“El western antes de ser una mitología, antes de representar aventuras rentables al negocio de Hollywood, es una fantástica aventura totalmente real que se confunde con la de USA.”¹⁶⁶

Enumerar, definir y analizar estos componentes a veces no es tarea fácil. ¿Qué es lo que *hace* a un *western*? ¿Qué implica que un libro o una película pertenezcan al género? Si bien cuando miramos una cinta estamos seguros que es una película del lejano Oeste, cuando nos preguntamos el por qué, cuesta encontrar *una* forma única de analizar la naturaleza del producto que estamos viendo.

Estas preguntas se complejizan aún más si tenemos en cuenta que la mayoría de los autores cuando plantearon modelos o estereotipos se refirieron a aquellos libros o películas de las décadas de 1920, 1930 o 1940, cuando la producción, distribución y aceptación de los mismos estaba en su pico más alto. Es así que para poder definir aquellos films que se alejaban del canon hubo que agregar un nuevo vocabulario a la palabra original, como hizo Bazin al hablar de los *westerns* barrocos, o de los *superwesterns*¹⁶⁷ o como cuando se habla de *westerns* crepusculares para mencionar las

¹⁶⁶ Geroges Astre y Albert Hoarau. *El universo del Western*; Madrid, Fundamentos, 1997, página 53.

¹⁶⁷ Citado en Luis Laborda Oribes. *La historia ...*, op.cit., página 51.

producciones de la década de 1960 en adelante.

Para Leslie Fiedler, que analiza el género desde la literatura, las novelas occidentales en su forma arquetípica son ficciones que tratan de la confrontación en el medio salvaje de un WASP¹⁶⁸ trasplantado y otro radicalmente extraño. Para él encuentran su centro, su razón de ser en el desarrollo de historias que presentan el enfrentamiento con el indio. Todos los demás elementos asociados con la literatura del Oeste –las praderas, las montañas, los animales como el búfalo y el oso gris- ya han sido asimilados. Lo único extraño, inasible y desafiante para la civilización norteamericana que aún perdura es el indio, ese *otro* que, al escapar completamente de las mitologías europeas que trajeron los colonizadores consigo, exige una nueva.¹⁶⁹

Esta concepción del *western* como un relato en parte fabuloso se repite en la mayoría de los autores. Según Laborda Oribes, recrea ante los espectadores norteamericanos un horizonte épico, entendiendo la epopeya como un discurso que “se remonta a un antiguo patrimonio de mitos y leyendas, en que se alía con frecuencia lo imaginario religioso con historias de héroes, unidos a los destinos de un pueblo.”¹⁷⁰

Para Philip Durkham y Everett Jones, nace como una zona de leyenda donde se dispone una serie de elementos que son posibles de articular ya que remiten a una realidad pasada. El misticismo es abonado por la usual vaguedad espacio-temporal, lo cual enfatiza la

universalidad de esa tierra simple que es vista como refugio frente a la complejidad de la ciudad. Es por esto que, pese a la falta de arraigo en un tiempo y lugar específicos el *western* solicita “veracidad”. Así, todo escritor reclama la “historicidad de sus historias”. Los autores explican que es el vehículo perfecto para la elaboración del mito ya que ayuda a trasmutar las historias de gente real en leyenda.¹⁷¹

El francés George Astre plantea que “posee una doble verdad histórica y mítica, factible y fabulosa”¹⁷², donde la autenticidad que nutre al relato permite la proyección inagotable de fantasías. Porque no hay que olvidar que las narraciones del lejano Oeste, refieren a una región y a un momento particulares. A lo largo de su libro, este autor nos da las claves para el análisis de nuestra película, que no deja de ser un film histórico.

Astre no olvida que el *western* surge al calor de la conquista física del Oeste de Estados Unidos, proceso que va en paralelo con el desarrollo del “Sueño Americano” de recomenzar una sociedad limpia e incorruptible y por esto es el antídoto de la civilización industrial y urbana del Este. Es importante tener en cuenta que si bien remite a un lugar perfecto, ese territorio no solo está idealizado por los relatos de ficción, sino también –y sobre todo- por el discurso histórico que desde una perspectiva netamente turneriana ha popularizado la existencia de una frontera nueva y democrática que dio un carácter único y excepcional a los Estados Unidos.

¹⁶⁸ *White Anglo Saxon Protestant*. Las siglas hacen referencia al hombre blanco, anglosajón y protestante.

¹⁶⁹ Leslie A. Fiedler. *El americano en vía de extinción*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1970, páginas 29 y 30.

¹⁷⁰ Luis Laborda Oribes. *La historia ...*, op.cit., página 107.

¹⁷¹ Philip Durkham and Everett L. Jones. *The Western Story. Fact, fiction and myth*; Los Ángeles, Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1975, páginas 2 a 4.

¹⁷² Geroges Astre y Albert Hoarau. *El universo...*, op.cit., página 12.

Para él, el *western* es por sobre todas las cosas una *aventura*, donde el protagonista es el héroe que se mantiene al margen de la sociedad para seguir su camino, pero que a la vez la necesita para definir su singularidad individual. De aquí que exista una relación dialéctica entre la sociedad con sus aventureros.

III

Otro elemento infaltable en los ensayos sobre el género es la noción de espacio: es esa región natural, primitiva e inculta que se opone a la pervertida civilización de las sociedades del Este norteamericano. La geografía occidental es ante todo un territorio pautado, que si bien hace referencia a un sitio físico real, también da lugar a la construcción de un espacio social donde se representan relaciones sociales particulares. Para Fiedler el Oeste es “siempre un campo sangriento un poco más allá del horizonte, o justamente a su lado, donde confrontamos en su propio territorio a los poseedores originales del continente.”¹⁷³.

Pero en general, la idea de espacio que emana de los libros y de la pantalla es mucho más idílica. Si observamos nuestra película, la mención de la tierra virgen y fértil está siempre presente. Los recién llegados admiran su belleza y hasta Davy Crockett admite estar equivocado cuando, en un paseo por el campo, le dice a la “Flaca”:

“Y yo fui quien dijo que esta región era un desierto desolado. Es verde y crece.”

Sin embargo, también la tierra es objeto de disputa: a Travis no le agrada Bowie porque la posee en gran cantidad, mientras que él

sólo “*tiene un traje*”. En la misma línea, Emil Sand - un ruin texano- quiere contraer matrimonio con la “Flaca” -rica viuda mexicana- para hacerse de su fortuna.

Esto nos lleva a incorporar otra característica fundamental, que es la existencia de una estructura maniquea que dispone el enfrentamiento entre el bien y el mal. Para ello es necesaria una diferenciación entre los buenos y los infames, los valientes y los codiciosos. Davy Crockett lo explica cuando dice:

“Está el bien y está el mal. Uno tiene que hacer lo uno o lo otro.

Si hace lo primero, se vive. Si hace lo otro, quizás uno pueda caminar.

Pero se está tan muerto como sombrero de castor.”

El problema no es poseer tierras –muy por el contrario- sino cómo se actúa frente a esa situación. Bowie se casó por amor a su esposa y con el objetivo de formar una familia. No se siente un extranjero en México sino que quiere a sus vecinos y por eso lucha. Sand, por otro lado, lo único que busca es hacer fortuna, sin importar si en el proceso es necesario aliarse con el enemigo.

En un sentido más amplio, el bien está representado en el film por todos los que se defienden del despotismo. El general Santa Anna se presenta como el mal encarnado, enemigo de la república. La batalla del Álamo se convierte así en una lucha entre el bien y el mal. No es una simple disputa por territorios, sino que se oponen la libertad contra la tiranía, la valentía frente a la codicia, la república frente al autoritarismo.

En los diversos enfrentamientos que propone la cinta siempre gana la virtud. Las

¹⁷³ Leslie Fiedler, *El americano ...*, op.cit., página 30.

diferencias entre Travis y Bowie se desintegran en pos de la pelea por la emancipación. Emil Sand ve frustrados sus propósitos cuando Davy Crockett salva a la “Flaca” de un destino aciago y la ayuda escapar¹⁷⁴. Los hombres del Álamo no obtienen la victoria, pero mueren en defensa de lo que consideran justo y se sacrifican por los demás.

Representar la justicia es uno de los objetivos fundamentales del *western*. Ese espacio social que antes mencionamos es un territorio ideal donde la ley natural se debate con la ley social. En él “sólo es auténticamente malo aquel que ha sido corrompido por los falsos valores de la sociedad”.¹⁷⁵ En el Oeste las acciones consideradas justas o injustas no son absolutas, sino que se relativizan en la búsqueda de un regreso a la sociedad primitiva, anterior a la madurez –y corrupción- de la sociedad del Este.

Mentir o robar son acciones que pueden resultar positivas si son para conseguir un bien. Cuando Davy Crockett miente y escribe una carta falsa, lo hace para arengar a sus seguidores a que luchen por la defensa del pueblo (por otra parte, después confiesa su ofensa). El robo de las tierras que pretende Emile Sand al casarse con “La Flaca” es absolutamente condenable puesto que es una acción codiciosa. En cambio, el robo masivo de ganado por parte de los soldados texanos es una tarea absolutamente justa, porque tiene el fin de alimentar a todos los sitiados en el fuerte.

Para Fiedler, los relatos del Oeste son alegatos a favor de la violencia extralegal

¹⁷⁴ La mujer se muestra en toda la cinta como fuente de inocencia y virtud. Es el centro emocional de la familia y por ello debe ser puesta a salvo constantemente para preservar el bien en el mundo.

¹⁷⁵ Geroges Astre y Albert Hoarau. *El universo...*, op.cit, página 100.

como bastión de la *verdadera justicia* frente a una autoridad corrompida. Si pensamos en la situación que representa *El Álamo*, al estar en territorio mexicano, la justicia –falsa, corrupta, tirana- estaba en manos de Santa Anna. De allí que la lucha por la futura Texas no sea leída como una usurpación, sino como un deber.

Dentro de este esquema, se plantea al hombre occidental como sostén de normas de comportamiento para los cultos y civilizados del Norte y del Este. El *westerner* es en esta aventura fabulosa de la historia norteamericana, el héroe que –aún sin quererlo- lucha por el triunfo del bien, la virtud y la verdadera justicia.

Cuando Will Wright determina la estructura del género, establece que el héroe es un extranjero para la sociedad que salva, y a lo largo de la historia va incorporándose en ella. Este concepto de hombre solitario, se repite una y otra vez a lo largo de la bibliografía. Para Astre el hombre occidental es aquel aventurero que va constantemente en búsqueda de algo nuevo, y que, en ese camino sin rumbo al encontrarse inesperadamente con un ser en peligro, adquiere un compromiso que lo une con el grupo.

En *El Álamo* (1960), Crockett es el héroe por antonomasia que vagabundea por el Oeste con su pandilla. Ellos deciden luchar por la tierra y la vida de los colonos en cuanto se enteran de la ofensiva de Santa Anna y en ese proceso se incorporan a la sociedad texana. En este sentido, nuestra película cumple con los arquetipos comúnmente explicados.

Sin embargo, también debemos tener en cuenta que si bien Davy es tennesiano y no pertenece a Texas, existen afinidades que lo hacen partícipe de esa comunidad a la que se suma –el ser un hombre de frontera, el hecho

de que se haya oído hablar de él y sea un hombre respetado. Cuando llega a San Antonio todos lo reciben con admiración y el hecho de que pelee *junto* a ellos es motivo de orgullo y de confianza en la victoria. El pueblo en este caso debe ser defendido de la tiranía, pero no olvidemos que es su misma gente la que se levanta en armas para luchar por lo que desea.

En este caso debemos tener en cuenta que el film que analizamos es un *western* crepuscular, cuyos elementos han evolucionado. El protagonista ha crecido – tanto en la trama como en la realidad del actor que lo encarna – y ya no es un joven aventurero inexperto, sino un curtido veterano del Oeste. Quizás la naturaleza trágica y solitaria de nuestro héroe esté marcada precisamente por su experiencia y sabiduría, que lo llevan a reconocer el aciago final de los hombres del Álamo y aún así decide luchar junto a ellos.

IV

“(…) Un auténtico *western* es la expresión de una ética; su proyección en lo imaginario la hace receptiva, indispensable para la conciencia americana”¹⁷⁶

Establecimos más arriba que ciertas películas funcionaban como vehículos transmisores de valores. Para Astre, el *western* es un género promotor de comportamientos sociales, que contribuye a perpetuar modelos y conductas ejemplares. Las nociones de familia, coraje, valentía, libertad, república y destino son axiomas que atraviesan toda la cinta y se imbrican en la estructura de la historia. Si bien no son conceptos ajenos a cualquier relato norteamericano, es interesante

entender cómo están dispuestos en este discurso cinematográfico. Aquí nos centraremos en los tres últimos que mencionamos.

En cuanto al concepto de libertad que se presenta en la pantalla debemos recordar que previamente planteamos la existencia de dos nociones, una específica –relacionada con el comercio– y otra más laxa –opuesta al despotismo. El encuentro de Travis y Crockett es un ejemplo de cómo estas dos concepciones entran en contacto. El primero busca a Davy para convencerlo de que se una a su causa. Para ello, debe explicarle qué es la libertad, y lo hace poniendo como ejemplo lo que no pueden hacer bajo el gobierno de Santa Anna:

“No tenemos derechos en los tribunales. No tenemos mercados para nuestras cosechas. Santa Anna prohibió el comercio con el Norte”

En cambio Crockett propone otra noción, a la cual relaciona con el concepto de República, que para él significa

“que la gente puede vivir y hablar libremente, ir o venir, comprar o vender, estar borrachos o sobrios, lo que ellos elijan”

Libertad es en este caso la posibilidad de decidir. Jethro, el esclavo emancipado de Bowie es libre no sólo porque su amo lo independizó, sino porque él elige quedarse en el Álamo. Los hombres que luchan en el fuerte lo son porque a pesar de saber que van a morir se mantienen en sus posiciones. Por eso es tan importante que Travis les diga la verdad de su situación y no les mienta. La renombrada escena donde él traza una línea en la arena y todos los milicianos la cruzan para estar de su lado, está cargada de significado. No sólo los hombres toman la decisión de seguir peleando, sino que Travis modifica su concepción de libertad. Ya no

¹⁷⁶ *Ídem*, página 21.

tiene que ver con el poder comerciar, sino con aquello que la tiranía no permite hacer: elegir.

La concepción de independencia en los relatos del Oeste es un elemento fundamental: el héroe siempre viaja sin rumbo en busca constante de la aventura. Nada ni nadie lo atan a un lugar determinado o a una persona en particular, y si en un momento de la historia entra en contacto con el grupo, lo hace en forma temporal y porque su propia naturaleza lo requiere. Como dice Warshow, el héroe lucha para poder definirse, y para ello, necesita un grupo que le permita hacerlo.

Si bien esto está presente en *El Álamo*, la idea de la libertad va más allá y cobra en el film un significado axiomático e histórico. Aquí no sólo se pone en juego la aspiración constante del *westerner* y de sus seguidores de ser libres, sino que esta necesidad se imbrica en el deseo de independencia de toda la comunidad y –en definitiva– de todo el puebleo norteamericano.

Por último debemos hablar de la noción de destino, que está presente en todo relato –escrito o filmico– de la batalla del Álamo. Es interesante ver cómo en la película las ideas de destino y libertad están relacionadas entre sí. Usualmente se observa que los norteamericanos, fueron designados por Dios, como raza superior, para emancipar a todos los pueblos oprimidos. Es lo que teóricamente se conoce como Doctrina del Destino Manifiesto. Aquí, a los soldados se les plantea un sino bastante siniestro: es posible que mueran y que no disfruten de sus conquistas. Lo destacable es que a lo largo de la película los hombres deben decidir qué hacer, si luchar o retirarse. Si bien existe un destino, no están determinados por él. La libertad de elección es el valor por antonomasia que atraviesa todo el film.

Conclusiones

Tanto el cine como la escuela funcionaron –y funcionan– como instituciones transmisoras de sistemas de valores. La idea de libertad, de república, la noción de familia y las actitudes de valentía, coraje y sacrificio son los axiomas destacados en la cinta analizada.

A lo largo de la ponencia hemos evidenciado cómo algunos elementos del género *western* permiten disponer estos valores en el desarrollo del film. En este proceso, logran una interpretación de los acontecimientos relacionados con el sitio del Álamo que se imbrican en la narración propuesta por la historiografía “oficial”, pero a la vez le otorgan un sentido propio.

Si recordamos las palabras de Durkham y Jones, debemos considerar la relación entre tiempo, geografía y relato en la película. Ellos plantean la existencia de una vaguedad espacio-temporal en el *western*. Aunque muchos films establecen una historia en una tierra que podría ser cualquier lugar del Oeste, en cualquier momento del siglo XIX, en este caso tenemos un lugar –San Antonio de Bexar– y un tiempo –1836. Si, como planteamos, todos los relatos occidentales tienen en cierto sentido una vertiente histórica puesto que cuentan el desarrollo de la frontera norteamericana, *El Álamo* la posee aún más, pues representa hechos copiosamente divulgados por la historiografía tradicional.

Preferimos en este caso seguir la investigación de Nanna Verhoeff, quien establece una interesante postura con respecto a la temporalidad. Según esta autora que se basa en los estudios culturales visuales, los *westerns* no pueden ser considerados fuera del contexto cultural del cual se nutren. Para ella, “el uso del paisaje y

de la relación entre el pasado reciente y el presente reciente, muestra una particular negociación entre la proximidad y distancia, ambos en tiempo y espacio.”¹⁷⁷ ¿Cuál es entonces la relación entre pasado y presente que se plantea en *El Álamo*?

Si bien los conceptos de libertad y república no son ajenos a todo relato histórico norteamericano, debemos recordar el contexto en el que se produce la película: el de la Guerra Fría. Podemos pensar entonces que la defensa de la república como sistema que garantiza la autonomía es una bandera que se enarbola en contra del autoritarismo y la tiranía que, para los estadounidenses representa la Unión Soviética.

No podemos olvidarnos que todo film es producto de su época y que el cine cambia a la par de la sociedad. Si a partir de la década de 1960 asistimos a la transformación del *western*, que se caracterizó por obras más críticas y amargas, es porque estas remitían a la crisis de una sociedad que ya no se reconocía como modelo perfecto de nación. A partir de este momento se reforzó el carácter nostálgico de las películas del lejano Oeste – siempre presente- ya que permitían recordar un pasado originario e incorrupto al que era deseable volver.

La crisis social que comenzó en esta década requirió un reforzamiento de valores y el cine, herramienta cultural por excelencia, se puso en función de esta necesidad. De aquí que creamos que los elementos del *western* tardío que se dispusieron en *El Álamo* (1960) son útiles a la transmisión de nociones e ideas que era necesario recordar y fortalecer.

¹⁷⁷ Nanna Verhoeff. *The west in Early Cinema. After de Beginning*; Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, página 19.

BIBLIOGRAFÍA

- M. Graciela Abarca. “El Destino Manifiesto y la construcción de una nación continental”, en Fabio Nigra y Pablo Pozzi. *Invasiones Bárbaras*; Buenos Aires, Maipue, 2009.
- Geroges Astre y Albert Hoarau. *El universo del Western*; Madrid, Fundamentos, 1997.
- Aurora Bosh. *Historia de los Estados Unidos, 1776-1945*; Barcelona, Crítica, 2005.
- Andre Bazin. “The western: or the American Film par excellence” en Andre Bazin. *¿Wat is cinema?*; Berkeley, University of California Press, 1972.
- Quim Casas. *El western: el género americano*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Marc Ferro. *Historia Contemporánea y cine*; Barcelona, Ariel, 2000.
- Hebe Clementi. F. J. Turner; Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
- James E. Crisp. *Sleuthing the Alamo: Davy Crockett’s last stand and other misterios of the Texas Revolution*; New York, Oxford University Press, 2005.
- Tom Engelhardt. *El fin de la cultura de la Victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*; Barcelona, Paidós, 1997.
- Leslie A. Fiedler. *El americano en vía de extinción*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1970.
- Luis Laborda Oribes. *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*, Barcelona, 2007 en <http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2007/tdx-1212107-161445/llo1de1.pdf>

- Walter Lord. El Álamo; Barcelona, Editorial Bruguera SA, 1962 (original en inglés A time to stand; New York, Harper, 1961).
- John Myers Myers. The Alamo; Texas, E.P. Dutton & Company Inc., 1948.
- Fabio Nigra. Visiones gratas del pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial. Buenos Aires, Imago Mundi, 2010.
- Fabio Nigra. “El discurso histórico hecho cine. La mirada norteamericana”, en De Sur a Norte. Perspectivas sudamericanas sobre Estados Unidos, v8, n16, Buenos Aires, dic/07.
- Fabio Nigra. “Sobre la historia norteamericana versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo”, en Siembra, Revista de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo, año 3, n° 7, mayo-agosto de 2007.
- Albert A. Nofi. The Alamo and the Texas War for independence; Pensilvania, Combined Books, 1992.
- Randy Roberts and James S. Olson. A line in the sand; New York, The Free Press, 2001
- Peter Rollins. Hollywood: el cine como fuente histórica; Buenos Aires, Fraterna, 1987.
- Robert Rosenstone. El pasado en imágenes; Barcelona, Ariel, 1997.
- María José Rossi. El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento; Buenos Aires, Topía, 2007.
- Anders Stephanson. Manifest Destiny. American expansion and the empire ofright; New York, Hill and Wang, 1995.
- Ana Rosa Suarez. “Las causas de la guerra entre México y Estados Unidos”, en Víctor Arriaga, Estados Unidos visto por sus Historiadores; T. 1, México, Instituto Mora, 1991.
- Phillip Thomas Tucker. Exodus from the Alamo: the anatomy of the last stand myth; Newbury, Casemate, 2010.
- Brown Tindall and David Shi. America. A narrative History; volume 1, New York, W.W.Norton & Company Inc, 1992.
- John Tуска. The American West in Film. Critical approaches to the western; Conneticut, Greenwood Press, 1985.
- Nanna Verhoeff. The west in Early Cinema. After de Beginning; Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
- David J. Weber. La frontera Norte de México 1821-1846: el sudoeste norteamericano en su época mexicana; Madrid, Mapfre, 1992.
- Will Wright. Sixguns and society; California, University of California Press, 1975.
- Ismail Xavier. El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia; Buenos Aires, Manantial, 2008.